

**Dariusz Kosiński**

Widma demokracji

[www.polishtheatrejournal.com](http://www.polishtheatrejournal.com)



**Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego**

Dariusz Kosiński

## Widma demokracji

I znów na początek muszę się zastrzec: wszystko, co chcę i spróbuję powiedzieć, jest szkicem próby. Niepełnym i pobieżnym jak każdy szkic, a zarazem ryzykownym, zagrożonym klęską – jak każda próba. Początkowo chciałem zmierzyć się z jednym tematem: demokracją przedstawianą na placach wolności co najmniej od roku 2011 i sposobem użycia tych przedstawień w medialnych spektaklach demokracji zachodniej – „starej i mocno ugruntowanej”, jak często lubi się powtarzać, zwłaszcza dla podkreślenia kontrastu z takimi „młodymi” i „niedojrzałymi” demokracjami jak polska. Gdy jednak wszedłem na tę ścieżkę, błyskawicznie dopadły mnie tematy, skojarzenia, odgłosy i nawoływania, od których nie tylko nie mogę, ale i nie chcę się uwolnić. By z nimi wszystkimi móc się zmierzyć w sposób, jakiego są godne, musiałbym mieć o wiele więcej miejsca i czasu niż mam. Niż mamy wszyscy. Nie chodzi bowiem tylko o mój osobisty brak czasu, bo ten ma znaczenie drugorzędne i nie jest czynnikiem, który powinien być brany pod uwagę, czy nawet ujawniany, niezależnie od tego, jak realne i praktyczne ograniczenia powoduje. Chodzi przede wszystkim o tempo wydarzeń i zmian zachodzących na naszych oczach, a tak chętnie przez nas niewidzianych. Chodzi o tę gwałtowność wypadków, która sprawia, że tekst wystąpienia wypowiedzianego ponad rok temu, opublikowany przed pięcioma miesiącami<sup>1</sup>, a zmieniany i poprawiany dziś, pod koniec sierpnia 2015, w chwili opublikowania tego artykułu może już być nieaktualny. Bolesne pytanie Mickiewicza, „wieleż trzeba czekać, nim się przedmiot świeży, jak figa ucukruje, jak tytuń uleży?” wydaje mi się dziś bezprzedmiotowe. Nie ma już na co czekać, bo ten tytuń uleżany może pachnieć dymem z naszych palonych domów. Póki jest czas mówić, to będę próbował, nawet idąc na skróty czy – kolokwialnie, ale precyzyjnie mówiąc – jadąc po bandzie.

Ryzyko, jakie chcę podjąć, jest tym większe, że mówiąc o placach wolności, mówię o ludziach, którzy odważyli się zaryzykować życie, a niektórzy je stracili. Mówiąc o nich tu i teraz: we wciąż względnie bezpiecznym i cieszącym się swobodami obywatelskimi kraju, bez doświadczenia, jakie stało się ich udziałem, nieuchronnie sam zamieniam ich w przedmiot i spektakl. Biorę więc udział w procesie przedstawiania i podstawiania, który będę chciał poddać analizie krytycznej. Może nawet wykorzystuję ich, by stworzyć bardziej atrakcyjną, frapującą, przyciągającą uwagę propozycję. Może wpycham się ze swoim performatycznym szkicem i okiem w ich walkę, by poprawić sobie samopoczucie i odegrać

<sup>1</sup> Wersja pierwotna tego tekstu ukazała się jako *Widma rewolucji. Przedstawianie i podstawianie demokracji*, „Dialog” 2015, nr 3, s. 5–15.

zaangażowanego humanistę?

Moja pozycja w żadnym razie nie jest niewinna, tak jak nie jest niewinne oddalone spojrzenie każdego z nas, zamieniających ludzi zgromadzonych na Majdanie czy na placu Tahrir w aktorów wielkiego, medialnego widowiska. Czy mogę coś na to poradzić? Czy pisząc ten tekst mogę w jakikolwiek sposób wesprzeć tamtych i to, o co odważyli się walczyć? Czy wobec ich wspieranej przez nasz świat klęski owocującej tysiącami przeciskającymi się przez mury i zasieki, które stawiamy, by ochronić naszą czwartą ścianę, jest jeszcze sens zabierać głos? Nie znam odpowiedzi na te pytania i wcale nierzadko myślę, że należałoby powiedzieć „nie” i zająć się czymś innym. Ale choćby dlatego, że niczego innego nie umiem, mimo wszystko będę przebijał się przez tę ścieżkę.

### **Miasta umarłych**

Zacznijmy akademicko, choć może i nie – od słów *performans* i „performatywny”, które w Polsce były kiedyś dziwne i obce, a dziś są tak popularne, że niektórzy tłumacze bez zająknięcia przekładają „*theatre performance*” na „*performans teatralny*”. Gdy performatyka zawitała do Polski naiwnie myślałem, że będąc w naszym języku swoistym „no name” *performans* pozwoli miękko i łatwo otworzyć znaczenia i ułatwi nam badanie zjawisk i procesów. Stało się inaczej. O ile kilka lat temu używając słowa *performans*, trzeba było odwołać się do angielskiego źródła i – najczęściej – do klasycznych definicji i opisów Schechnera i Carlsona, o tyle teraz nadal trzeba się tłumaczyć, wyjaśniając, które z licznych sposobów rozumienia *performansu* i performatywności ma się na myśli. Nie inaczej jest w przypadku demokracji połączonej z *performatensem* i performatywnością. Jest to spory kłopot, ale też i konieczność, którą chciałbym zamienić w przewrotną szansę.

W znanej książce z roku 2008, posługując się przede wszystkim przykładem polskich przemian od „karnawału Solidarności” po Okrągły Stół i dalej, Elżbieta Matynia zaprezentowała optymistyczną wizję demokracji performatywnej jako oddolnego procesu pokojowego przejmowania władzy na drodze tworzenia i umacniania społeczeństwa obywatelskiego. Jej zdaniem:

Głęboko osadzona w specyficznym, za każdym razem innym wymiarze społeczno-kulturowym demokracja performatywna nie jest [...] ani modelem teoretycznym, ani ideałem politycznym, ani nawet sprawdzonym systemem sprawowania władzy, lecz uwarunkowanym lokalnie procesem animowania demokracji w rozmaitych kontekstach politycznych. I choć przybiera rozmaite formy i wyraża się w różnych lokalnych idiomach, to w warunkach rządów totalitarnych odzwierciedla zazwyczaj podstawowe demokratyczne ideały: ludzką wiarę, że gdzieś na świecie istnieją „normalne kraje”, w których prawa obywatelskie są przestrzegane, a demokracja naprawdę istnieje i działa<sup>2</sup>.

Jak z tego fragmentu wynika, performatywność demokracji w rozumieniu Matyni zasadza się po pierwsze na procesualności i zależności od kontekstu czasu i miejsca. Demokracja performatywna nie jest czymś stałym i uniwersalnym, ale każdorazowo ustanawia się na nowo i odmiennie, zaś na jej kształt (co pokazują dalsze analizy) równie ważny

2 Elżbieta Matynia, *Demokracja performatywna*, przeł. Maja Lavergne, Wydawnictwo Naukowe Dolnośląskiej Szkoły Wyższej, Wrocław 2008, s. 15.

wpływ mają „twarde” działania polityczne i ekonomiczne, jak i „sztuczne, fikcyjne” procesy twórcze (np. teatr) i konstrukcje intelektualne. Badając performatywność, bada się więc przebieg, składowe i złożone uwarunkowania procesu, do których dociera się, analizując reprezentatywne dla poszczególnych jego faz przedstawienia, co – nawiasem mówiąc – jest zasadniczym rozumieniem performatyki proponowanym przez moją rodzimą, krakowską Katedrę<sup>3</sup>.

Już jednak cytowany fragment książki Matyni pokazuje, jak szybko i łatwo performatywność łączona z dynamicznym procesem ustanawiania przechodzi czy też łączy się z performatywnością wystawienia i przedstawienia, z performatywnością jako uogólnioną cechą performansu. Sprowadzony do swojej istoty, proces opisany przez autorkę *Demokracji performatywnej* ma wszak charakter teatralnej inscenizacji i to o charakterze bardzo tradycyjnym, związanym z teatrem iluzji: jest próbą inscenizacji w warunkach lokalnych, pewnego wyobrażenia o społeczeństwie, której to próby siłę napędową stanowi wiara, że tak urządzone społeczeństwo rzeczywiście istnieje gdzieś „za górami, za lasami”. Efektem tak rozumianej performatywności jest inscenizacja, którą Elżbieta Matynia wydaje się także nazywać demokracją performatywną, przypisując jej takie cechy, jak świąteczność, czasowość i nieinstytucjonalność, a w końcu wprost nazywając „karnawalem”. Według socjolożki demokracja performatywna nie zastępuje „sprawnie działającej demokracji przedstawicielskiej z jej ustalonymi mechanizmami i procedurami”, ale ożywia ją w chwilach kryzysu lub ustanawia jej początki tam, gdzie jej wcześniej nie było, ponieważ „wydobywa na jaw bogatą fakturę liberalnej demokracji i pomaga dostrzec możliwości działań demokratycznych w momentach jej kryzysu, budząc na nowo ducha demokratycznej społeczności”<sup>4</sup>. Zafascynowana po równi Bachtinem i Wałęsą, Matynia nie zauważa, że definiując demokrację performatywną jako karnawał, jednocześnie skazuje ją nieuchronnie na utratę autonomicznej wartości i pozycję służebną wobec „sprawnie działającej demokracji przedstawicielskiej”. Po karnawale odnowione struktury działać będą jeszcze sprawniej, ożywione demokratycznym duchem. Tyle tylko, że tam, gdzie demokracji nie ma, karnawał nie ożywia ciała własnego, lecz cudze, a „sprawnie działająca demokracja przedstawicielska” okazuje się upiorem, wampirem, żywiącym się cudzą krwią. Moim zdaniem tak właśnie dzieje się w ostatnich latach z wielkimi demonstracjami wolnościowymi na placach państw arabskich i na kijowskim Majdanie. Temu właśnie procesowi performatywnego umacniania realnej demokracji kosztem zamiany ludzi pragnących wolności w trupy i widma chciałbym się przyjrzeć w nadziei, że uda się wyjść poza załamywanie rąk, bezsilne współczucie i umacnianie przekonania, że demokracja, jaką znamy, jest najlepsza z możliwych.

Wydarzenia ostatnich lat jasno pokazują, że proponowane przez Matynię rozumienie demokracji performatywnej jest rodzajem uroczej, ale naiwnej liberalnej fantazji, co zresztą bardzo dobrze widać, gdy czyta się baśń, w jaką badaczka zamieniła opowieść o polskiej transformacji. Nie dla teoretycznych igraszek, ale w dążeniu do lepszego zrozumienia tego, co dzieje się na naszych oczach, chciałbym zaproponować – trochę

3 Autor jest profesorem w Katedrze Performatyki Wydziału Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego [red.].

4 Elżbieta Matynia, *Demokracja performatywna*, dz.cyt., s. 13.

tytułem eksperymentu – zachowanie pojęcia demokracja performatywna, ale konceptualizowanego nie przy pomocy Austinowskich aktów mowy, czy koncepcji performansu kulturowego, ale przez odwołanie do tego rozumienia performansu, jakie zaproponował Joseph Roach w książce *Cities of the Dead*. Skoro na scenie pojawił się wampir, czas najwyższy udać się do miasta umarłych.

We wstępie do tej książki Roach dowodzi, że „kultura reprodukuje się i od-twarza poprzez proces, który określić można słowem zastępowanie (*surrogation*)”. Ów proces właśnie stanowi podstawowy mechanizm każdego performansu „proponującego substytut czegoś, co od niego samego wcześniejsze. Innymi słowy – performans czasowo zastępuje trudną do uchwycenia całość, którą nie jest, ale którą musi daremnie usiłować jednocześnie ucieleśnić i zastąpić”<sup>5</sup>. Nie ulega przy tym wątpliwości, że jednym z ważnych aspektów owego zastępowania jest usuwanie i zapomnianie pewnych elementów całości. Performans nigdy nie jest dokładny, a ta „resztką”, której nie udaje mu się zmaterializować i przedstawić zostaje z niego wyparta skazana na zapomnienie – również daremne, bo wcześniej czy później powróci, często właśnie jako widmo, upiór.

Jeśli działając zgodnie z tym mechanizmem, podstawimy teraz performatywność fundowaną na zastępowaniu w miejsce optymistycznej i aktywistycznej performatywności Matyni, to demokracja performatywna ukaże nam się jako o wiele bardziej skomplikowana, ale też – jak sądzę – bliższa doświadczeniom dawnym i współczesnym. Przede wszystkim tak rozumiana performatywność demokracji wyraźnie wydobywa jej ukryty aspekt, jakim jest wykluczenie i zapomnienie, które najczęściej polega na pozbawieniu praw obywatelskich tak czy inaczej zdefiniowanej grupy ludzi: niewolników, kobiet, dzieci, obcokrajowców, imigrantów... Listę można by ciągnąć, ale dość chyba powiedzieć, że jest ona historycznie zmienna, zaś procesy emancypacyjne, zachodzące w zasadzie nieustannie, sprawiają, że stopniowo i przynajmniej formalnie ulega ona skróceniu (a w czasach reakcji – wydłużeniu). Niemniej jednak nigdy do końca nie znika, bo performans demokratyczny polega na podstawianiu w miejsce „ludu” w znaczeniu „wszystkich ludzi” uogólnionej kategorii obywateli i uczynieniu z niej podmiotu władzy. Podmiot ten zręcznie i skutecznie zastępuje ideologicznie zakładaną, czczoną i wyniosłą całość, stając się jej figurą, ale figurą demoniczną, zasłaniającą fundamentalny brak, który *de facto* pozbawia ją prawa do życia, czy wręcz – życia samego. Innymi słowy: demokracja performatywna oparta na zastępowaniu, fundującym częściową i metonimiczną jak zawsze reprezentację, to z konieczności upiór żywiący się tym, co nieskutecznie usiłuje przesłonić.

### Widmo krąży po Europie

Jeśli demokrację uznać za rdzeń ideologii i pragmatyki cywilizacji Zachodu i jeśli zgodzić się, że owa zachodnia demokracja jest performatywna w sensie, jaki zarysowałem powyżej, to logiczną konsekwencją obu tych tez będzie obraz widmowości, larwalności nowoczesnego życia, jaki w swoim krótkim, ale gęstym od znaczeń i inspiracji eseju o Wenecji

5 Zob.: Joseph Roach, *Cities of the Dead. Circum-Atlantic Performance*, Columbia University Press, New York 1996, pp. 2–3 [przekład – D.K.]. Odmienny polski przekład wstępu do książki Roacha: Joseph Roach, *Wprowadzenie: historia, pamięć i performans*, przeł. Mateusz Borowski i Małgorzata Sugiera, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2014, nr 121/122, s. 22–36.

zarysował Giorgio Agamben:

Wenecja jest [...] emblematem nowoczesności [...]. Nasze czasy nie są nowe, są najnowsze, czyli ostatnie i larwalne. Zaprojektowano je jako posthistoryczne i postnowoczesne, nie podejrzewając, że oznacza to siłą rzeczy życie pośmiertne i widmowe, nie wyobrażając sobie, że życie widma jest niesłuchanie trudne, podporządkowane liturgii narzucające bezlitośnie właściwe zachowania i okrutne litanie, nabożeństwa wieczorne i poranne, spowiedzi, śpiewanie psalmów oraz inne obrządku.

Stąd brak rygoru i przyzwoitości u larw, wśród których żyjemy. Wszystkie narody i wszystkie języki, wszystkie korporacje i wszystkie instytucje, parlamenty i królowie, kościoły i synagogi, gronostaje i togi musiały upodobnić się kolejno do larw, na dodatek bez przygotowania i ładu. [...] Dlatego oglądamy defiladę szkieletów i manekinów, z wypiętą pierśią, dlatego widzimy mumie usiłujące kierować własną ekshumacją, nie zauważając, że gubią kawałki i strzępy rozkładających się członków i że ich słowa brzmią jak niezrozumiały bełkot<sup>6</sup>.

Oczywiście Agamben swoją wizję cywilizacji larwalnej wyprowadza z innych niż ja przesłanek i być może dlatego radykalnie poszerza ją geograficznie, zarazem czasowo. Przywołuję ten obraz kuszony jego wyrazistością i przekonany o słuszności diagnozy, choć zarazem byłbym raczej skłonny ograniczyć go przestrzennie – do tego co może nieprecyzyjnie, ale w sposób, jak mi się zdaje, łatwo zrozumiały nazywam Zachodemograniczając. Powiedziałbym bowiem, że ta larwalna, upiorna forma egzystencji zbiorowej to samo sedno demokracji performatywnej, demokracji jako przedstawienia i podstawienia „najlepszego z możliwych” ustrojów. Żyjąc w ramach stałej i zarazem nieustannie modyfikowanej liturgii, której kulminacją jest spektakl wyborczy, demokracja usiłuje coraz bardziej daremnie przekonywać o skuteczności i całkowitości tworzonej przez siebie reprezentacji, jednocześnie boleśnie dowodząc każdego dnia, że jej „przedstawiciele” nie reprezentują nikogo, nawet samych siebie, są znaczącymi pozbawionymi znaczonego, istotami oderwanymi od istoty, widmami, goniącymi przez świat w poszukiwaniu życia mogącego ofiarować im choćby częściowe uzasadnienie. Tak właśnie przedstawili ich Paweł Demirski i Monika Strzępka w pierwszym odcinku *Kłatwy*, apokaliptycznego serialu teatralnego, w którym duchy wymordowanych nagle polityków opętują groteskowo i przerażająco ciała innych ludzi.

Dla upiornego życia demokracji performatywnej wystąpienia na placu Tien'anmen, arabska wiosna czy Euromajdan to widowiska niezwykle cenne, wręcz niezbędne dla spektakularnej ekonomii symbolicznej, będącej podstawą trwania tego systemu. Protesty i demonstracje ludzi domagających się wolności potwierdzają, że demokracja jest wartością najwyższą i – zgodnie z twierdzeniami Elżbiety Matyni – umacniają i odnawiają demokrację zastarzałą i zmęczoną sobą, przywracając jej wigor i atrakcyjność, tak jak kąpiel we krwi pomordowanych wiejskich dziewcząt miała odmładzać skórę Elżbiety Batory. Place wolności z jednej strony są przekonującymi dowodami na to, że system demokratyczny istniejący na Zachodzie stanowi przedmiot gorącego, niemal szalonego pragnienia ludzi go pozbawionych, gotowych za niego zginąć, z drugiej

6 Giorgio Agamben, *O zaletach i niedogodnościach życia wśród widm*, w: tegoż: *Nagość*, przeł. Krzysztof Żaboklicki, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2009, s. 52-53.

– ukazują temu systemowi jego wyidealizowany, uwznioślony obraz.

Pierwszy mechanizm wydaje się dość oczywisty a jego wyraz odnaleźć można w wielu komentarzach, a przede wszystkim w demonstracjach poparcia. Liczne najnowsze przykłady przynoszą polskie manifestacje na rzecz Ukrainy, których tak wiele – indywidualnych i zbiorowych – odbyło się w Polsce w trakcie gorącej zimy 2013/2014. Obok powracającego i wyrażanego wprost przekonania, że walka Ukrainy o integrację europejską jest w interesie Polski, obok wyrazów solidarności i sympatii, wypowiadano też często przekonanie, że Ukraińcy walczą o to, co Polacy zdobyli w latach 80. Innymi słowy, że to, co mamy już dziś, oni dopiero pragną zdobyć. Snuto też porównania między przebiegiem i kontekstami protestów ukraińskich a polskim „karnawałem Solidarności” z lat 1980–1981, podkreślając, że o ile cele są podobne, to uwarunkowania zupełnie inne (najważniejsze to o wiele silniejszy i bardziej bezpośredni wpływ Rosji), zaś nasza, zwycięska rewolucja miała elementy, których brak utrudnia zwycięstwo rewolucji kijowskiej. Takie porównania snuto w odniesieniu do braku jednego, wyrazistego lidera, którym w Polsce był Wałęsa, a którego na Ukrainie brakowało – co zresztą wprost wypowiadali ludzie protestujący na Majdanie Niepodległości. Warto byłoby uważnie i dokładnie przebadać retorykę i performatykę polskich demonstracji poparcia, by zobaczyć nie tyle, jaki obraz Ukrainy w nich się rysuje, co raczej – jak samych siebie dzięki Ukrainie przedstawiali Polacy. Nie mając czasu na wykonanie teraz tego ogromnego zadania, odważyłbym się jednak postawić tezę, że następowało w ich trakcie uwznioślenie i idealizacja Polski jako kraju demokratycznego, który o tę demokrację był w stanie skutecznie zawalczyć, dzięki czemu może teraz wspierać dążenia słabszej pod tym względem Ukrainy. Ten mechanizm poczucia się w swojej demokracji dzięki walce innych przedstawianej jako walka o wspólne wartości, które my już posiadamy, zaowocował w Polsce pierwszym od wielu miesięcy wzrostem poparcia dla rządzącej Platformy Obywatelskiej, która zresztą świetnie wyczuła tę koniunkturę, czyniąc dumę z osiągnięć demokratycznej Polski ukazywanej w kontraście do pozbawionej bezpieczeństwa i wolności Ukrainy jednym z tematów kampanii w wyborach do Parlamentu Europejskiego<sup>7</sup>.

Mówiąc o demonstracjach poparcia jako wymownym przykładzie kluczowego dla demokracji performatywnego mechanizmu ożywiania widma, nie mogę się powstrzymać, by nie sięgnąć po drobny, ale bardzo wymowny przykład zza Oceanu. Oto Jared Leto, aktor i lider rockowego zespołu Thirty Seconds to Mars, odbierając Oscara za drugoplanową rolę męską w filmie *Dallas Buyers Club* jako jedyny w czasie uroczystości odbywającej się niecałe dwa tygodnie po krwawych walkach zakończonych śmiercią setek ludzi i ucieczką premiera Janukowycza, wyraził swoją solidarność z Ukrainą, mówiąc:

Do wszystkich marzycieli na całym świecie, którzy to oglądają w miejscach, takich jak Ukraina i Wenezuela, chcę wam powiedzieć: jesteśmy z wami.

Ta krótka wypowiedź, to czysty performatyw niekoniecznie jednak w znaczeniu Austinowskim (myślę, że na temat jej fortunności moglibyśmy się długo spierać, podważano ją też niemal natychmiast

7 Nawiasem mówiąc w sierpniu 2015 roku tamte wybory i poprzedzający je wzrost poparcia dla PO wydają się opowieścią z jakiejś zamierzchłej przeszłości.

w krytycznych komentarzach), na pewno jednak w znaczeniu – pozwolę sobie tak to nazwać – Roachowskim. Jest to bowiem akt oczywistego zastępowania mniej lub bardziej autentycznego poczucia solidarności pojedynczego artysty („chcę wam powiedzieć”) nieokreślonym podmiotem zbiorowym („jesteśmy z wami”), co w sytuacji Oscarowej gali może być rozumiane tak, że oto synteza i ucieleśnienie wielkiego przemysłu spektakularnego, jakim jest Hollywood metonimicznie przedstawiany w trakcie gali<sup>8</sup>, solidaryzuje się z „marzycielami” z Ukrainy i Wenezueli. Solidaryzuje się oczywiście na takiej zasadzie, że oni marzą i walczą o to, co my już mamy i czym możemy się cieszyć, między innymi na takich uroczystościach jak ta<sup>9</sup>.

A skoro już mówimy o marzeniach, to chciałbym odwołać się do drugiego aspektu odnawiania demokracji przez manifestacje na „placach wolności”, a mianowicie do wyidealizowanego obrazu równości i wolności, do utopijności placowego święta. Nie chodzi mi przy tym o osławione *communitas*, powiązane z Turnerowskim doświadczeniem liminalnym, ale o coś ważniejszego i nie mieszczącego się w osławiających złożoność wydarzeń schematach antropologicznych, a mianowicie o dostrzeżenie w działaniach i sposobie funkcjonowania zgromadzonych na placach ludzi załączków, a może prób powołania nowego społeczeństwa. O takie właśnie rozumienie „alternatywnej rzeczywistości Euromajdanu” zapytał Paweł Wodziński w rozmowie, jaką wraz z Jackiem Kopcińskim przeprowadził z kijowskimi teatrologami. W odpowiedzi od Nadii Sokołenko usłyszał:

Patrząc na te momenty samoorganizacji i formowania się innych relacji, nowych wyobrażeń, jak można żyć, jak można robić swoje i w jakiej formie to może się ziścić, widać, że naprawdę odbyła się ogromna transformacja. Gdy popatrzymy na to, co robili zwykli ludzie, gdy przyjrzymy się ich bohaterstwu, widać, że nasi oligarchowie, przemysłowcy i politycy – mimo iż byli wybrani przez naród – nie są godni tego narodu. Czy będzie stworzona nowa, alternatywna rzeczywistość dla Ukrainy? Trzymam kciuki, byśmy nie wrócili do starych form funkcjonowania<sup>10</sup>.

Jak dziś wiemy, Ukraina została zmuszona do powrotu do „starych form funkcjonowania” nie dlatego, że energia społeczna wygasła, ale dlatego, że na skutek rosyjskiej interwencji dokonać się musiała rekonstrukcja władzy politycznej funkcjonującej zgodnie z przećwiczonymi już schematami i Agambenowskim modelem „stanu wyjątkowego”. Alternatywna rzeczywistość Majdanu pozostała „pewną formą utopii”, jeszcze mocniej osadzając Ukraińców gromadzących się na Euromajdanie w rolach wspieranych z dala „marzycieli”.

8 O wiele większą sławę niż przemowa Jareda Leto zdobyło selfie z grupą gwiazd zrobione przez prowadzącą galę, będące spektakularną metonimią spektakularnej metonimii gali, a zarazem ironicznym komentarzem do produkujących ją mechanizmów wystawiania się w Widowisku Wcielonym.

9 By być sprawiedliwym, trzeba powiedzieć, że Jared Leto okazał się w swej indywidualnej solidarności konsekwentny i dziesięć dni później wystąpił ze swoim zespołem w Kijowie, znów dziękując Ukraińcom za to, że są dla niego „inspiracją w tym, jak walczą o realizację marzeń, które mają w sercu”.

10 Wypowiedź Nadii Sokołenko w rozmowie *Niebiańska Sotnia*. Z Hanną Weselowską, Nadią Sokołenko i Wiktorem Sobijanskim rozmawiają Jacek Kopciński i Paweł Wodziński, „Teatr” 2014, nr 4, s. 16.



Co ciekawe, z perspektywy pytania o „przedstawienie utopii” niemal tak samo jak Nadia Sokołenko o Majdanie pisał o wydarzeniach na placu Tahrir w Kairze Mohamed Samir El-Khatib w artykule *Tahrir Square as Spectacle: Some Exploratory Remarks on Place, Body and Power*. Egipski badacz (a więc osoba patrząca na plac Tahrir z bliska, z wnętrza powołującej go kultury) zwrócił szczególną uwagę właśnie na utopijny obraz nowego społeczeństwa, który był na nim przedstawiany:

Plac wydawał się, jakby był wolny od wszelkiej ideologii, jakby został przekształcony (chwilowo?) w idealne społeczeństwo, które obaliło wszelkie hierarchie i formy dyskryminacji oparte na podziałach klasowych i religijnych – czyli wszystko to, co od dawna niszczyło egipską przestrzeń socjokulturową, którą sam plac z kolei historycznie symbolizował. Wydawało się, jakby ta nowa rzeczywistość została nagle nasunięta na starą<sup>11</sup>.

Jako dowody El-Khatib przywołuje dystrybuowane przez media obrazy wspólnie modlących się chrześcijan i muzułmanów, czy też zdjęcia wyznawców ortodoksyjnego islamu zmieszanych z liberalnymi, noszącymi świeckie stroje protestującymi.

Komentując wydarzenia na placu Tahrir z dłuższej perspektywy czasowej, El-Khatib trzeźwo zauważa w zakończeniu swego artykułu, że wkrótce po zwycięstwie, jakim było ustąpienie Hosniego Mubaraka, podziały powróciły i jeszcze się pogłębiły, co w końcu doprowadziło do powrotu silnie scentralizowanej władzy politycznej i przekształcenia placu Tahrir ze sceny utopijnej jedności w scenę walki politycznej. Każda z grup i frakcji deklaruje, że jest on jej własnością, w ten sposób usiłując zagarnąć dla siebie jego „ ducha” i przypisać sobie prawo do wystawionej na nim utopii<sup>12</sup>. Podobnie zresztą było z polską „Solidarnością” i podobnie zapewne stanie się z kijowskim Majdanem.

Wszystko to jest dość oczywiste i nie wychodzi poza banalne do bólu opowieści o wygaszaniu rewolucyjnych uniesień i powrocie do o wiele mniej kolorowej rzeczywistości. Wydaje mi się jednak, że demonstracje równości i wolności powracające na place w różnych miejscach świata i odgrywane według niemal tego samego scenariusza, tworzą widmowe przedstawienia, wykorzystywane przez demokrację performatywną do podtrzymania sensu swego istnienia, a zarazem niemożności dokonania kolejnej zmiany. Ów wspólny scenariusz wygląda w ogólnych zarysach następująco. Demonstracja w konkretnej sprawie zostaje przekształcona, często na skutek nieudanej interwencji sił porządkowych i jako protest przeciwko niej, w akt masowej okupacji przestrzeni publicznej. Przestrzeń ta zostaje przez władze i/lub przez samych demonstrantów mniej lub bardziej symbolicznie oddzielona od świata zewnętrznego, zamieniając się w metonimiczną scenę reprezentującą całą wspólnotę. W jej obrębie budowane są odmienne od dominujących poza placem stosunki międzyludzkie, co odbywa się na drodze samorganizacji i zawieszenia podziałów. Tworzy się wyrazista reprezentacja „alternatywnej rzeczywistości”. Czas wypełniają liczne, rozproszone mniej lub bardziej przygotowane działania performatywne – osobny, fascynujący temat do dalszych badań. W pewnym momencie dochodzi do kulminacji napięcia

11 Mohamed Samir El-Khatib, *Tahrir Square as Spectacle: Some Exploratory Remarks on Place, Body and Power*, „Theatre Research International” 2013, vol. 38, no 2, s. 111.

12 Zob. tamże, s. 112.

i ataku sił porządkowych. Jeśli jest bezwzględny, jak na pekińskim placu Niebiańskiego Spokoju, demonstracje kończą się krwawą rzezią i straszną klęską. Jest to jedna wypadek szczególny, choć zarazem pamięć o nim jako o pewnej zrealizowanej możliwości trwa. W niedawnych rewolucjach placów wolności atak sił porządkowych powodował wiele ofiar, ale zazwyczaj był odpierany, zaś dalsza pacyfikacja była powstrzymana na skutek interwencji wewnętrznej lub zewnętrznej, co oznaczało z kolei upadek lub ucieczkę znienawidzonego dyktatora uosabiającego system.

Kluczowe znaczenie ma w tym skróto przedstawionym dramacie śmierć i krew rannych, która wydaje się radykalnie przekreślać i kończyć organizowane na placach przedstawienie. Z jednej strony pojawienie się wielu ofiar oznacza przekroczenie przez dyktatorów granicy, za którą (paradoksalnie) tracą oni poparcie także wśród dotychczasowych sojuszników, z drugiej – stanowi granicę, za którą rozpoczyna się niepodważalna rzeczywistość, wymuszająca rezygnację z utopijnego widowiska równości. Śmierć kończy widowisko i rozpoczyna proces politycznych negocjacji, których efektem jest nieuchronny wręcz powrót znanego, powrót do przeszłości.

Przesłanie tak zrekonstruowanego scenariusza wydaje się z perspektywy Zachodu oczywiste: marzyciele walczą o realizację nowego społeczeństwa i są nawet gotowi za to zginąć. Jednak ich rewolucyjny czyn jest nieskuteczny i kończy się śmiercią, po której następuje powrót do poprzedniego systemu, albo – co nastąpiło w krajach arabskich – chaos i okrucieństwo wojny domowej. Potwierdza to, że rewolucje nie są sposobem na przeprowadzanie trwałych zmian i że „nowe społeczeństwo” to marzenie i utopia. Wniosek jest jasny: jedyną realną drogą do poszerzenia wolności jest ewolucyjna droga demokratycznych reform, czyli upodabnianie się do Zachodu i przyjmowanie najlepszego ustroju z możliwych – demokracji przedstawicielskiej. Utopijny spektakl wolności jako zainscenizowana przez „marzycieli” inspiracja jednocześnie ożywia widmową demokrację, ucieleśniając jej ideał, i umacnia ją w obecnym stanie bycia, dowodząc, że realizacja ideału pełni równości, wolności i braterstwa bez wykluczania kogokolwiek jest niemożliwa. W efekcie demokracja performatywna doprowadza do tego, że podstawia się jako istotny cel i temat iluzyjnego spektaklu realizowanych chwilowo marzeń, a zarazem przedstawia jako jedyną możliwą realność – system najlepszy z możliwych, choć niedoskonały. W tym sensie Francis Fukuyama miał rację – historia się skończyła i możliwe są tylko jej powtórzenia, łącznie z powtórzeniem światowej wojny. Koło się zamknęło. Plac został otoczony.

Dlaczego zatem ponawiane są manifestacje na placach wolności? Bo przecież ci, którzy biorą w nich udział, nie inscenizują swoich marzeń w formach znanych im z zachodniej współczesności lub cudzej czy własnej przeszłości. Victor Turner powiedział, że w czasie takich liminalnych wydarzeń ich uczestnicy zostają opanowani przez paradygmatyczne metafory właściwe kulturze, w której byli wychowywani. Odnosił to zresztą głównie do metafor ofiarnych, uznając poczucie radykalnej wspólnoty *communitas* za rodzaj uniwersalium, coś, co wręcz przypisane jest naturze ludzkiej. Jestem o wiele ostrożniejszy jeśli chodzi o uniwersalia, więc bardziej przemawia do mnie rozwiązanie zaproponowane przez Slavoja Žižka, który w wydarzeniach roku 2011 proponował dostrzec „znaki z przyszłości” – „organiczne, zniekształcone (czasem wręcz zepsute) fragmenty utopijnej przyszłości, która drzemie w teraźniejszości jako jej

ukryty potencjał”<sup>13</sup>. Dla ich odkrycia, zdaniem Žižka, przyjąć trzeba pozycję podmiotową i zaangażowaną, czyli – innymi słowy – trzeba ich przyszłościowy potencjał aktywnie ustanowić na drodze performatywnego myślenia i działania, co znów wiedzie ku aktom przedstawienia i podstawienia, prowadząc ku kolejnym widmom, tym razem widmom przyszłości.

W cytowanym już eseju Agamben wspomina o innej od już przywołanej wersji widmowej egzystencji:

Widmowość jest formą życia. Życia pośmiertnego albo uzupełniającego, które kończy się dopiero wtedy, kiedy wszystko się skończyło, i ma zatem w porównaniu z życiem niezrównany urok oraz zaradność właściwe temu, co się spełniło, wdzięk i precyzję tego, przed czym nic już nie stoi<sup>14</sup>.

To zupełnie inne widmowość niż ta larwalna, zrodzona z „nieakceptowania własnego stanu, z wyparcia się go”<sup>15</sup>, ta, która wydaje się widmowością właściwą naszej demokracji. Ta lekka, pełna uroku i precyzji widmowość wydaje mi się bliższa temu, co ukazuje się na placach wolności, a co pochłaniane jest przez demokratyczną larwę. Utopia, marzenie – to słowa, które opisują widmo pełni równości, jedności, samoorganizacji i pokoju pojawiające się w trakcie demonstracji, wystąpień, manifestacji i przedstawień ostatnich lat. Ten sam Giorgio Agamben dostrzegł w paradygmatycznej dla nich demonstracji na placu Tien’anmen symptom „wspólnoty, który nadchodzi”. Byłoby to więc widmo paradoksalne – widmo przyszłości, forma istnienia nie tego, co się skończyło, ale tego, co się jeszcze nie zaczęło i za czym nic jeszcze nie stoi. Nawiedzając zamknięty krąg skończonej historii, rozcina go i niweczy jak Upiór w zakończeniu II części *Dziadów*, nie dający się odegnąć i nie pozwalający skończyć na opowiadaniu dziejów ojców. I tak samo nawiedza on dzisiejszą demokrację pozostającą w nieustannej żałobie nie wiadomo po czym i idzie za nią krok w krok.

Gdzie my z nią, on za nią wszędzie.

Co to będzie, co to będzie?

### Apokalipsa Z

Jest koniec sierpnia 2015 roku. Place wolności należą do przeszłości. Czasem jeszcze mówiąc o Ukrainie, wspomina się mityczny Majdan, ale już o placu Tahrir w naszej części świata niemal zapomniano. W naszej części świata obrazy tłumów ludzi domagających się demokracji od swoich władców, zastąpiły tłumy ludzi uciekających od ich następców i od wojen, które wszczęli. Ludzie ściśnięci na grożących zatopieniem łódkach. Ludzie stłoczeni na plażach greckich wysp obok nas, szukających i korzeni kultury śródziemnomorskiej. Ludzie stłoczeni w prowizorycznych obozach, śpiący na ziemi, trzymani bez jedzenia i wody w to wyjątkowo gorące, suche lato. Ludzie szturmujący pociągi, które mają

13 Slavoj Žižek, *Rok niebezpiecznych marzeń*, przeł. Maciej Kropiwinicki, Barbara Szelewa, wstęp Igor Stokfiszewski, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2014, s. 228-229.

14 Giorgio Agamben, *O zaletach i niedogodnościach życia wśród widm*, dz. cyt., s. 50.

15 Tamże.

ich zawieść do nas. Ludzie przeciskający się przez zasieki, skaczący przez płoty, przemykający pod osłoną nocy. Tak, drogi Jaredzie – te „chmary ludzi” to są ci sami marzyciele, z którymi byliśmy w tę piękną kalifornijską noc. Postanowili złożyć nam rewizytę i też chcą być z nami.

Wędrowka ludów uciekających przed wojną i biedą z Bliskiego Wschodu i Afryki to już nie jest romantyczny obraz ukazujący widmowej demokracji jej własny ideał. To równie potrzebne jej zagrożenie, umacniające jej istnienie dzięki utracie poczucia bezpieczeństwa umożliwiającej wprowadzenie stanu wyjątkowego. Brzmi to jak paradoks, ale demokracja potrzebuje stanu wyjątkowego, stanu zawieszenia samej siebie, by móc stać się marzeniem jej własnych obywateli. Znużeni i zmęczeni jej procedurami, jej biurokratyczną niewydolnością i pozorną reprezentatywnością jej polityków zastępujących swoimi widowiskami nieobecność zbiorowego podmiotu, obywatele „wolnego świata” zostają zaatakowani obrazami „hord” „zalewających Europę”, „oblegających” jej najbogatsze kraje i gotowych zdobyć nawet te z nich, których nie udało się zdobyć hitlerowcom. Język, jakim się o nich mówi, jest właśnie taki: zbiorowy, pozbawiający podmiotowości, odczłowieczający.

Ale w medialnych obrazach ludzi próbujących się dostać do naszej części świata w poszukiwaniu bezpieczeństwa i lepszego życia dla siebie i swoich dzieci, dominuje taki właśnie dyskurs współczucia. W obrazach fotograficznych i filmowych nieodmiennie powracają rodzice z niemowlętami w ramionach (co ciekawe – szczególnie chętnie pokazywani są potężni mężczyźni tulący śpiące dzieci) oraz twarze krzyczących z przerażenia dzieci ściśniętych przez tłum, oddzielonych przez tłum od rodziców, płaczących ze strachu i zmęczenia. Dla kontrastu, chętnie pokazuje się też dzieci bawiące się w pyle, wśród tobołków i zmęczonych uciekinierów.

Nie ma wątpliwości, że te obrazy przywracają „hordom” ich ludzki wymiar, budzą współczucie, równie bezsilne jak zawsze, ale przynajmniej pozwalające nam poczuć się nieco lepiej i zdystansować do polityków mówiących o konieczności zamknięcia granic, a wkrótce zapewne wydających rozkaz zatrzymania „chmar” siłą. Głosujemy na nich tym bardziej, im bardziej są gotowi to uczynić, ale tak „po ludzku” współczujemy uciekinierom i pewnie nawet dalibyśmy jakieś pieniądze, żeby ktoś się nimi zajął.

Sposób, w jaki uchodźcy masowo zmierzający do bogatych krajów europejskich z Afryki i Azji są uobecniany w Europie rozpięty jest między zagrożeniem a współczuciem. Nie jest prawdą, że mówimy o nich i pokazujemy ich jedynie jako odindywidualizowane zagrożenie. Równie mocno potrzebujemy ich człowieczeństwa, które – tak jak obrazy „marzycieli” i wyrazy wsparcia dla nich – umacnia poczucie wartości tego, co mamy. Gdyby szły do nas całkowicie odczłowieczone oddziały „tak zwanego Państwa Islamskiego” odczuwalibyśmy tylko trwogę. Płaczące dzieci idących do nas uciekinierów budzą też litość i stawiają nas w ulubionej pozycji tragicznych ofiar losu: nie chcemy was zatrzymywać, ale zatrzymać was musimy, by chronić siebie, nasze domy, nasze rodziny, naszą ojczyznę. Litość i trwoga, jaką odczuwamy na widok nadciągających ku nam tłumów, pozwalają nam ponownie odczuć wartość tego, co mamy. Litość przez współodczuwające zrozumienie pragnienia tych, którzy nadchodzą. Trwoga – dzięki uldze, jaką odczuwamy, mogąc delegować konieczne decyzje na „demokratyczne mechanizmy” i „reprezentantów”. Gdy będzie trzeba strzelać, to nie my pociągniemy za spust, tylko widmo

demokracji – jej pusty podmiot, który okaże się najbezpieczniejszym kozłem ofiarnym. Demokracja uwolni nas od winy, a choć bez winy nie może być katharsis, to z pewnością uznamy tę cenę za niewielką.

A co będzie, jeśli uciekinierów nie zatrzymają spodziewane kule<sup>16</sup>? Jeśli „hordy” przeleją się przez płoty, zasieki i mury? Jeśli żadne strzały nie zatrzymają już tysięcznych tłumów?

Latem 2013 roku na ekrany kin wszedł hollywoodzki blockbuster *World War Z* z Bradem Pittem w roli eksperta ONZ Gerry’ego Lane’a, który podróżuje przez ogarnięty apokalipsą świat, by znaleźć sposób na ocalenie resztek ludzkości, w tym także swojej rodziny. To kolejny produkt kultury popularnej wykorzystujący szalenie w ostatnich latach popularny wątek zombie, „żywych trupów”. Kiedyś występujący głównie w horrorach i związany z niesamowitym powrotem umarłych, ożywianych magicznymi sposobami, dziś ma się znakomicie w wersji racjonalnej i naukowej. W bijącym rekordy popularności serialu *Żywe trupy* (*The Walking Dead*), w znakomicie przyjętej grze wideo *The Last of Us*, czy w filmach takich jak *World War Z*, nie ma już „kapłanów voodoo” czy innych sił nadprzyrodzonych, potrafiących ożywić zmarłych. Ściśle biorąc, współczesne „zombies” nie są „żywymi trupami”, bo nigdy nie zmarli – to ludzie zaatakowani przez jakiegoś tajemniczego wirusa lub bakterię, którzy żyją życiem niehumanoidalnym. Są podobni do ludzi – wyglądają prawie jak ludzie, potrafią poruszać się prawie tak samo jak ludzie – ale zarazem ludźmi nie są. Silniejsi, szybsi, bardziej zdecydowani, niemożliwi do zabicia (za wyjątkiem strzału lub ciosu w głowę), a jednocześnie pozbawieni języka i uczuć, ze zdeformowanymi rysami twarzy – przypominającymi znane nam kiedyś, czasem nawet bliskie<sup>17</sup> osoby, ale zarazem całkowicie od nich różne. Zombie to idealni przeciwnicy w strzelankach wideo. Jeśli zabijanie ludzi, nawet złych, budzi jakiś twój moralny niepokój, to zabijanie „klikaczy” czy „walkersów” już nie. Ich potwornie zdeformowane twarze i to, że gdy ich nie zastrzelisz żywcem wyrwą ci zębami tętnicę, szybko tłumi poczucie dyskomfortu. Zombies zabija się masowo, bez litości i bez cienia refleksji.

Jedną z najbardziej efektownych scen masowej zagłady zombies w *World War Z* jest sekwencja ich ataku na mury Jerozolimy. Cały ten wątek jest tak nielogiczny i scenariuszowo naciągany, że tym bardziej wydaje się znaczący. Podróżując po świecie w poszukiwaniu źródła zarazy, Gerry dowiaduje się ze zdziwieniem, że Jerozolima nie została nią dotknięta, ponieważ władze Izraela otoczyły ją przed wybuchem pandemii wysokim murem. Dowodzi to, że Żydzi wiedzieli o nadciągającym kataklizmie. Gerry leci więc do Jerozolimy, gdzie w zasadzie niczego sensownego się nie dowiaduje, ale widzi tłumy uciekinierów

16 Strzały padną tak czy inaczej – jeśli nie u nas, w obronie „naszych domów”, to „u nich”, gdy dla naszego bezpieczeństwa dogadamy się z dyktatorami, pomożemy im zakończyć wojny i umocnić władzę, a potem przymkniemy oczy, by nie widzieć, jak rozstrzeliwują „marzycieli”.

17 „Coś, co było kiedyś moją żoną” – fraza, jakiej używa jedna z postaci z *World War Z* precyzyjnie opisuje jeden ze stałych wątków filmów o zombie: spotkanie z „żywym trupem” osoby kiedyś kochanej. Ten motyw pojawia się już w pierwszym odcinku *Żywych trupów* (scena z mężem bezskutecznie usiłującym zastrzelić zombie własnej żony), by o wiele później znaleźć dopełnienie w sekwencji koniecznego zabicia zombie własnego dziecka.

zacierających do chronionego wysokim murem Świętego Miasta. Nagle, pod wpływem zupełnie nieprawdopodobnego bodźca<sup>18</sup>, wałęsające się poza murami tysiące zombies, wpadają w szal, tworzą coś na kształt żywej drabiny, czy raczej – płynącego w górę strumienia ciał – i wlewają się do miasta niepowstrzymaną falą. Gina setkami, ale nawet przygotowana na ten atak izraelska armia nie jest w stanie ich powstrzymać. Jerozolima zostaje zdobyta.

Wizualna efektywność, symboliczna siła tej sceny i zgromadzone wokół nieprawdopodobieństwa sprawiają, że wydaje mi się ona szczególnie znacząca. Najbardziej może frapującym z wielu budujących ją znaczących nieprawdopodobieństw jest to, że tysiące zombie atakujących mury Jerozolimy wzięły się w zasadzie znikąd. W poprzedzających atak scenach nie widać tłumów „nieumarłych” otaczających miasto, więc nie wiadomo, skąd się nagle wzięły. Jedyne nasuwające się wyjaśnienie jest takie, że zamieniły się w nie tłumy uciekinierów szukających schronienia w Świętym Mieście. Zmieniły w okamgnieniu, a właściwie w chwili, gdy na moment odwróciliśmy wzrok: ci, których witaliśmy z radością, robiąc wszystko, by im pomóc w momencie stali się śmiertelnymi wrogami, których zabijać można masowo bez poczucia winy, obawy przed karą, bez wspomnień. Prawie niewyobrażalne wydaje mi się to, że tę sekwencję przemiany ocalonych w *homines sacri* Hollywood zainscenizowało właśnie w Jerozolimie, obsadzając Żydów w roli eksterminatorów. Nie potrafię tego wyjaśnić inaczej niż jako obraz licencji na zabijanie, której już sobie udzieliliśmy.

*World War Z* jest filmem kinowym i zarazem produktem wielkiego studia wypuszczonym w sezonie wakacyjnym, nie może się więc skończyć źle. Zresztą wszystkie opowieści o „apokalipsie zombie” i „ostatnich ludziach” kończą się „dobrze”. Gerry – także dzięki scenom obserwowanym w Jerozolimie – odkrywa, że zarażeni wirusem „nieumarli” nie atakują ludzi chorych na inne choroby zakaźne. Sam sprawdza, czy tak jest w istocie, a gdy okazuje się, że tak, doprowadza to do stworzenia „szczepionki” chroniącej przed atakami zombies, a więc... pozwalającej ich bezkarnie zabijać. W filmie nie jest to dokładnie opowiedziane, ale wyraźnie zasugerowane. „Zaszczepieni” wirusami innych poważnych, ale uleczalnych chorób ludzie mogą masowo i bezkarnie wytepić wszystkich nieumarłych, potem buldożerami zepchnąć ich ciała do ogromnych dołów i podpalić, tworząc usprawiedliwioną moralnie powtórkę Auschwitz. Przyczyny Apokalipsy Z nigdy nie zostały wykryte, a ona sama – wyleczona. Po prostu zabito wszystkich nosicieli, miliony ludzi, którzy w okamgnieniu przestali nimi być.

To, że widmo zombie zastępuje w masowych widowiskach inność, której się obawiamy, a która gromadzi się wokół murów naszego świata, to rzecz oczywista i nie byłoby potrzeby przypominać słabego filmu Marka Forstera, by to potwierdzić. Przypomniałem go z dwóch powodów – ze względu na przerażającą scenę jerozolimską, bo obawiam się, że w spektakularnym skrócie pokazuje, co nas wszystkich może niedługo czekać, oraz ze względu na rozwiązanie – konieczność zarażenia się, by ocaleć. W tym bowiem widziałbym widmowość demokracji doprowadzoną do

<sup>18</sup> Jest nim radosny śpiew ocalonych. Wyjaśnienie jest takie, że zombies są szczególnie wrażliwe na hałasy. Nie przeszkadza im jednak najwyraźniej ryk silników latających nad Jerozolimą wojskowych helikopterów. Ich wściekłość budzi śpiew grupki ocalonych. Wyjaśnienie jest tak nielogiczne, że oczywiście znaczące.

ekstremum: dla swego ocalenia „władza ludu” jest gotowa czasowo zrazić się totalitaryzmem, nazizmem, najokrutniejszą nawet tyranią. Jeśli widowiska marzycieli nie wystarczą dla podniesienia jej wigoru i wartości, przemieni się w potwora likwidującego wytworzoną przez mechanizmy zastępowania „resztkę”, by ocalić swoich, a potem znów pozwolić im budować najlepszy z możliwych światów.

Artykuł jest zmienioną wersją tekstu pt. *Widma rewolucji. Przedstawianie i podstawianie demokracji*, który ukazał się w piśmie „Dialog” 2015, nr 3, s. 5–15.

## BIBLIOGRAFIA

Agamben, Giorgio, *Nagość*, przeł. Krzysztof Żaboklicki, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2009.

El-Khatib Mohamed, Samir, *Tahrir Square as Spectacle: Some Exploratory Remarks on Place, Body and Power*, „Theatre Research International” 2013, vol. 38, no 2.

Kosiński, Dariusz, *Widma rewolucji. Przedstawianie i podstawianie demokracji*, „Dialog” 2015, nr 3.

Matynia, Elżbieta, *Demokracja performatywna*, przeł. Maja Lavergne, Wydawnictwo Naukowe Dolnośląskiej Szkoły Wyższej, Wrocław 2008.

*Niebiańska Sotnia*, z Hanną Wesełowską, Nadią Sokołenko i Wiktorem Sobijanskim rozmawiają Jacek Kopciński i Paweł Wodziński, „Teatr” 2014, nr 4, s. 16.

Roach, Joseph, *Cities of the Dead. Circum-Atlantic Performance*, Columbia University Press, New York 1996.

Roach, Joseph, *Wprowadzenie: historia, pamięć i performans*, przeł. Mateusz Borowski i Małgorzata Sugiera, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2014, nr 121/122.

Žižek, Slavoj, *Rok niebezpiecznych marzeń*, przeł. Maciej Kropiwinicki, Barbara Szelewa, wstęp Igor Stokfiszewski, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2014.